

Giustos Augustinuskapelle und das Lehrgedicht des Bartolommeo de' Bartoli von Bologna.

I.

Vor mehreren Jahren habe ich in einer Abhandlung, die im XVII. Bande dieses Jahrbuches erschienen ist, von einer merkwürdigen Miniaturensolge der ehemaligen Ambraser Bibliothek ausgehend und unter Benützung alter Aufzeichnungen, die verschollenen Fresken des Giusto Menabuoi in der Augustinuskapelle bei den Eremitani zu Padua wenigstens zu schattenhaftem archäologischen Leben zu erwecken gesucht. Seither haben sich weitere interessante Funde ergeben, über die ich im Folgenden Bericht erstatten will.

Ich war irrtümlich berichtet, als ich auf Grund einer Stelle des alten Localhistorikers Portinari annahm, die Kapelle der Cortellieri sei gänzlich beseitigt worden; sie ist noch heute vorhanden, allerdings seit 1610 vollständig umgebaut und auf den Namen der Madonna von Loreto geweiht; die Fresken sind seitdem hinter Tünche und Wandgetäfel verschwunden. Professor Federico Cordenons, Inspector der Denkmäler von Padua, hat nun seit 1898, also kurz nach Erscheinen meiner Abhandlung, Nachforschungen unternommen und in der That einige, wenn auch vorderhand nur geringe und stark beschädigte Reste zutage fördern können, die uns wenigstens ahnen lassen, wie der aus Florenz in die Stadt der Carrara eingewanderte Künstler sich seiner Aufgabe entledigt hat.¹ Cordenons hat in der paduanischen Tageszeitung »Il Veneto« vom 5. Februar 1899 darüber kurz berichtet; ich habe, was aufgedeckt worden ist, im Herbst des gleichen Jahres selbst besichtigt und mit freundlicher Unterstützung des überaus thätigen Directors des städtischen Museums in Padua, Prof. Andrea Moschetti, diese Reste, soweit als möglich, photographisch aufnehmen lassen; die beiden am besten erhaltenen Figuren sind hier in Abbildung mitgetheilt (Tafel XXIX). Es sind die Tugenden der linken Kapellenseite, wie sie uns von Schedel beschrieben worden sind, leicht kenntlich an ihren Attributen und den achteckigen Nimben; leider scheinen die sieben unter gothischen Bogenstellungen thronenden Frauengestalten nur bis zur Mitte

¹ Leider stockt seitdem die weitere Arbeit an den Fresken völlig, dank den bürokratischen Weitläufigkeiten, die im modernen Italien ärger sind denn anderswo. Man erlaube mir hier eine kurze Abschweifung, die an dieser Stelle gerechtfertigt erscheint. Der um die Monumente seiner Vaterstadt hochverdiente Cordenons hat im Veneto (21.—26. Juli 1900) ein ganzes Sündenregister von Versäumnissen und Missgriffen verzeichnet; wie im benachbarten Treviso, hat man auch in Padua übel gehaust. Als die Reste der alten Carraresenburg einem modernen Schulbau weichen mussten, zerstörte man unter Anderem einen zu ebener Erde gelegenen Saal, ohne von den dort vorhandenen anscheinend trecentistischen Darstellungen von Schlachten etc. auch nur Zeichnungen oder Photographien zu nehmen. Sehr patriotisch denkende Italiener haben mir versichert, dass unter der verhassten österreichischen Herrschaft da so Manches besser gewesen ist. In Padua waren z. B. für die locale Commission jährlich 1000 fl. zur Erhaltung der Denkmäler ausgeworfen, während jetzt trotz der neuen Uffici regionali Alles den Schneckengang geht. Ein unbefangener Beobachter, John Ruskin, hat in einem Excurs seiner *Stones of Venice* die damalige österreichische Regierung gegen den oberflächlichen Liberalismus seiner eigenen Landsleute gerechtfertigt; man höre, was er in den Fünfzigerjahren von den Localbehörden Italiens sagt: »Whenever I was shocked by finding, as above mentioned at Milan, a cloister, or a palace, occupied by soldiers, I always discovered, on investigation, that the place has been given by the municipality; and that, beyond requiring that lodging for a certain number of men should be found in such and such a quarter of the town, the Austrians had nothing to do with the matter.« Es klingt wie ein unbeabsichtigter Commentar hiezu, was Cordenons heute in seinem Aufsatz über die Devastierung des Klosters von S. Giustina sagt: »Nel 1822 il governo austriaco prese la risoluzione di adattare quei locali per alloggiarvi gl'invalidi e pei molti conseguenti rimaneggiamenti quasi tutti quegli affreschi furono distrutti . . . E ciò ben inteso colla condiscendenza delle autorità tutorie locali; le quali, invitate dal governo austriaco a prendere qualche provvedimento per salvarli, fecero, come al solito, il morto.« Es ist keine Apologie des einstigen Regierungssystems sondern simple Gerechtigkeit, dies auch heute noch hervorzuheben, wenn man auch leider nicht sagen darf: exempla docent. (Diese Zeilen sind länger als ein Jahr vor der Katastrophe des Campanile von S. Marco niedergeschrieben worden.)

erhalten zu sein. Sie geben von Giustos malerischer Kunst einen recht günstigen Eindruck; die Köpfe sind edel gebildet, ihre giotteske Strenge ist durch eine gewisse Lieblichkeit gemildert. Am besten erhalten ist die Figur der Prudentia mit Fackel und Scheibe. Ein Vergleich mit den Ambraser Miniaturen sowie mit den betreffenden Darstellungen in dem gleich zu besprechenden angeblichen Skizzenbuch des Giusto ergibt die bemerkenswerthe Thatsache, dass die Fresken im Gegensinne gegeben sind und auch sonst im Detail kleine Unterschiede (Nimbus statt der Krone) aufweisen; an künstlerischem Werth stehen sie natürlich weit über jenen.

2.

Fast zur selben Zeit, als diese Reste dem Tageslicht zurückgegeben wurden, hat das Kupferstichcabinet in Rom durch seinen unermüdlichen Vorstand Adolf Venturi einen Pergamentband erworben, über den der Genannte im Jahrbuch der Gallerie nazionali Italiane (Band IV, 1899) ausführlich Bericht erstattet hat. Er enthält auf sechzehn Blättern Federzeichnungen, die deutlich in drei Gruppen zerfallen. Zunächst einen Cyklus, der sich gänzlich mit den Fresken Giustos deckt, jedoch vollständiger als die beiden bis jetzt bekannten Handschriften in Wien und Florenz ist, da er auch die Philosophie enthält und die Theologie jedenfalls auf dem ersten, leider ausgeschnittenen Blatt enthalten hat. Die Inschriften sind, bis auf wenig bedeutende Varianten, dieselben; es tritt indessen ein fremder Bestandtheil hinzu in längeren Erläuterungen, die in venezianisch gefärbtem Volgare abgefasst sind. Diese Darstellungen nehmen die Rectoseite der Folien ein, auf ihrer Rückseite stehen Figuren aus einer Weltchronik, die sich ganz so in den Bildern der historischen Heroengalerie des Leonardo da Besozzo wiederholen, einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, die aus der Bibliothek Morbio in Mailand in den deutschen Kunsthandel kam und von H. Brockhaus einer eingehenden und gründlichen Untersuchung (in der Leipziger Festschrift für Anton Springer: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, Leipzig 1885) unterzogen worden ist; die dort mitgetheilten Proben und Beschreibungen lassen darüber keinen Zweifel zu. Endlich enthält der neuerworbene römische Codex, dessen compilerische Art schon hieraus klar wird, noch eine kleine Anzahl von Studien nach antiken Denkmälern. Ein paar der interessantesten darunter hat Venturi später in der von ihm geleiteten Zeitschrift *L'Arte* (Anno III, 1900, p. 159) veröffentlicht; sie bringen drei auf spätantischen Reliefs nicht seltene Typen aus dem bacchischen Kreise: einen Dionysos mit dem Panther, eine beckenschlagende Mänade und einen die Doppelflöte blasenden Satyr.¹ Zweien von ihnen ist ausdrücklich die Beischrift »Marmo« angefügt. Der Rest der Zeichnungen ist für uns von geringerem Belang.

Venturi sieht in diesem Taccuino nichts weniger als das eigenhändige Skizzenbuch des Giusto Menabuoi für die Kapelle S. Agostino, ja er erklärt diesen Trecentisten, der gleich einem anderen Spätling, Cennino, seine toscanische Heimat mit dem Norden vertauscht hat, auf Grund jener Studien nach der Antike als einen der Initiatoren der neuen humanistischen Richtung und als unmittelbaren Vorläufer der grossen Meister des Quattrocento, eine Behauptung, die allein schon etwas verblüffend wirkt. Bei der Seltenheit echter Zeichnungen aus dem Trecento wäre dies freilich ein ganz ausserordentlicher Fund, der schon die Mühe einer näheren Untersuchung werth ist. So wenig Lust und Anlage ich nun auch jeglicher gelehrten Polemik entgegenzubringen bekenne, so muss ich doch hier einmal meine Klause verlassen, da Venturi die Sache völlig auf den Kopf gestellt haben dürfte und seine Angaben, wie ich sehe, schon in ein neues Handbuch übergegangen sind, dem der Name des Verfassers, F. X. Kraus, grosse Verbreitung sichert.²

Ein recht gewichtiges Argument gegen Venturi bildet allein schon das Vorhandensein der Bilderchronik. Es ist nicht im mindesten einzusehen, wie diese in den streng geschlossenen Freskencyklus der

¹ Sie scheinen bei den Künstlern sehr beliebt gewesen zu sein, denn auch Giuliano da San Gallo hat sie in seinem Skizzenbuch in Siena (ed. Rudolf Falb, Siena 1902, tav. 30) copiert.

² Geschichte der christlichen Kunst, Bd. II, 2, Freiburg i. B. 1900, S. 190f.

Bilderchronik ist dem vielgewandten Forscher natürlich nicht entgangen; für ihn steht es aber, seiner Hypothese zuliebe, fest, dass der Mailänder auf seiner Fahrt nach Neapel jene Figuren von den Fresken des Giusto copiert und als willkommenen *Ricordo* mitgenommen hätte. Dieser Aufenthalt des Besozzo ist freilich nirgends bezeugt. Ebenso sind die Miniaturen der Handschriften für Venturi natürlich von den Fresken abgeleitet.¹ Dass die Jahreszahl 1395 beim Tamerlan (der 1405 gestorben ist) irgendwelchen Anhaltspunkt abgebe, leuchtet mir nicht ein; sie findet sich gerade so bei Besozzo, der sie eben aus seiner uns noch nicht bekannten Vorlage übernommen haben wird; denn diese Bilderchroniken knüpfen sicher an alte typische Reihen an, wie aus Sidney Colvins Untersuchungen² über die von ihm dem Maso Finiguerra zugeschriebenen Zeichnungen hervorgeht. Das Zusammentreffen mit Giustos Lebenszeit ist gewiss nur zufällig; der Schluss, dass die Figur darum zu den letzten von Giusto gemalten gehören müsse, erweist sich als gänzlich hinfällig, umsomehr, als wir über die Zeit der Ausmalung der Kapelle gar nichts Sicheres wissen.

Ueberhaupt macht das Ganze in seiner regelmässigen Anlage und in der offenbaren Compilation zweier ganz disparater Bilderfolgen durchaus nicht den Eindruck eines Entwurfbuches, auch wenn wir der Typik des Mittelalters weitesten Spielraum lassen. Was sollen in einem solchen ferner die langathmigen gelehrten Reime, die Citate aus Augustin u. s. w.? Alles das weist über den Gesichtskreis eines Malers hinaus, auf ein bestimmtes Scholastikerprogramm, dessen Erfinder dieser gewiss nicht war. Dann ist wohl auch die Frage berechtigt, wie denn der Toscaner Giusto zu oberitalischen Dialekteigenthümlichkeiten kommt, zumal er doch jedenfalls erst als fertiger Mann nach dem Norden gekommen ist. Noch manche andere äussere Gründe sprechen gegen die Ansicht Venturis. Das von Cordenons aufgedeckte Fresco der Prudentia beweist, dass das sogenannte Skizzenbuch Giustos nicht mit diesem, wohl aber mit den Miniaturen und ganz besonders mit der gleich zu erwähnenden Handschrift in Chantilly übereinstimmt.³ Bei solcher Ausführung im Detail sind Aenderungen, wie wir sie hier finden (Darstellung der Figur im Gegensinne, Nimben statt der Kronen) nicht recht erklärlich. Dann fehlt sehr bezeichnender Weise im Skizzenbuche ebenso wie im Exemplar von Chantilly⁴ (das Venturi freilich noch nicht gekannt hat) die gerade für Padua so überaus charakteristische Figur des heidnischen Stadtpatrons Livius, die Schedel ausdrücklich nennt. Es ist kaum anzunehmen, dass Giusto eben diese wichtige Persönlichkeit in seinem Entwurfe ausgelassen haben sollte. Gerade sie ist eine individuelle Zuthat des in der Universitätsstadt naturalisierten Malers oder eher noch des Localpatriotismus seiner Auftraggeber; wir dürfen nicht vergessen, dass Virgil in Mantua schon seit dem XIII. Jahrhundert sein Denkmal am Broletto hatte und dass ein ebensolches des Livius im XV. Jahrhundert wenigstens projectiert war.⁵ Ebenso bilden der Taccuino und die Miniaturen in Wien, Florenz und Chantilly den Fresken gegenüber eine einheitliche Gruppe darin, dass sie der Justitia übereinstimmend den bösen Nero zugesellen; Schedel nennt jedoch ausdrücklich Diomedes. Das ist sicher kein Missverständnis; dieser Name hat gerade hier besondere locale Bedeutung. Denn der gewaltthätige Thrakerkönig ist mit dem homerischen Helden zu einer Person verschmolzen, von antiquarischer Sage mit dem altvenetischen Gebiet in Verbindung gebracht worden; der Bericht Strabos, dass sich an den Quellen des Timavo ein dem Diomed geweihter Tempel befunden habe,⁶ wurde im gelehrten Padua,

¹ Im Uebrigen lässt mich Venturi Dinge sagen, die ich nirgends behauptet habe (a. a. O., p. 4). Weder habe ich die Miniaturen der Ambraser Handschrift als Copien bezeichnet noch habe ich jemals angegeben, dass gerade diese die Vorlage für Giusto gewesen seien; ich habe vielmehr den Ursprung dieser ganzen Gruppe von Handschriften ausserhalb Paduas, vielleicht im Kloster S. Spirito in Florenz gesucht und angedeutet, irgend ein Exemplar, und zwar ein vollständigeres, müsse dem Maler als Vorlage gedient haben. Man wird später sehen, dass meine Annahme der Wahrheit ziemlich nahe gekommen ist.

² A Florentine Picture Chronicle, London 1898.

³ Die hier gegebene Abbildung der Prudentia aus dem Skizzenbuche (Fig. 14) wurde mir freundlichst von Venturi mitgetheilt; in seiner Publication hat er blos die Philosophie reproducieren lassen.

⁴ In den Miniaturfolgen von Wien und Florenz fehlen die Darstellungen der Philosophie und Theologie überhaupt.

⁵ Vgl. dieses Jahrbuch, Bd. XVIII, 99, wo auch von der vermeintlichen Auffindung der Gebeine des Livius im Jahre 1413 die Rede ist.

⁶ Vgl. darüber die gelehrten Auseinandersetzungen in Filiasis Memorie storiche de' Veneti primi e secondi, Venedig 1796, II, 317 ff.

der alten Hauptstadt des Veneterlandes, sicher ebenso früh aufgegriffen wie die Sage vom ἦρωος κτίστης Antenor, dessen Grabmal noch heute gezeigt wird.¹ Ferner sind für das Milieu der Eremitani wie der Universitätsstadt überhaupt die von Schedel ausdrücklich namhaft gemachten Bildnisse des Magister Albertus von Padua, einer grossen Leuchte des Augustinerordens, und des nachmals unter die Erzketzer verstossenen Averroës bezeichnend; war doch Padua eine Burg der sogenannten Averroisten (vgl. dieses Jahrbuch, Bd. XVII, S. 18 und 25). Alles das zeigt deutlich, dass der Florentiner Maler, dem dergleichen Kenntnisse gewiss nicht zuzumuthen sind, von einem Gelehrten des Klosters selbst berathen war.

Auf den Umstand, den ich in meinem Aufsätze über Giusto hinlänglich beleuchtet zu haben glaube, dass die Fresken Giustos mit ihren Inschriften und Spruchbändern deutlich ihre Herkunft von einer illustrierten Handschrift anzeigen, meine ich hier nicht nochmals zurückkommen zu sollen; man braucht, glaube ich, nur die Composition des von Venturi publicierten Blattes der Philosophie aus dem Taccuino anzusehen, um diese Behauptung gerechtfertigt zu finden.

Der Hauptbeweis gegen die Aufstellungen Venturis ergibt sich aber aus inneren Gründen des Stils und Charakters der Zeichnungen selbst.

Dass das Ganze von einer und derselben Hand herrührt, ist gewiss nicht zu bezweifeln. Trotzdem aber hat Venturi selbst richtig herausgeföhlt, dass die Künste und Tugenden im Stil alterthümlicher sind als die übrigen Zeichnungen; die Erklärung liegt eben darin, dass der Künstler eine ähnliche, wenn nicht die gleiche Vorlage wie der Maler der Augustinuskapelle benützt hat, und diese gehört zweifellos, wie sich sogleich zeigen wird, dem XIV. Jahrhundert an. Anders steht es aber mit der Bilderchronik und den Studien nach der Antike. Ich glaube, dass niemand, ausser wenn er wie Venturi in bestimmter Richtung voreingenommen ist, in diesen Blättern die Hand eines Zeit- und Schicksalsgenossen des Cennino Cennini entdecken wird, also eines Künstlers, der nach alledem, was wir von ihm wissen, einer der letzten Ausläufer der Giotteske war und auf den, wie das signierte Londoner Altärchen hinreichend zeigt, der vorgeschrittene Stil der veronesischen Schule, den er aus unmittelbarer Nähe kennen zu lernen Gelegenheit hatte, nur in sehr mässigem Grade eingewirkt hat. Das ist vielmehr die Weise eines schon dem Quattrocento angehörigen Künstlers, bei dem nun auch die Studien nach antiken Denkmälern ganz natürlich erscheinen. Wir wissen freilich nicht, wie Ambrogio Lorenzetti's Zeichnung nach einer in Siena gefundenen antiken Statue (von der Ghiberti berichtet) ausgesehen haben mag; aber ich glaube, wir sind berechtigt, sie uns wesentlich anders, durch die mittelalterlich gebundene Individualität des Künstlers beeinflusst, vorzustellen als diese schon vom Geiste des Humanismus erfüllten Copien. Man darf dies um so gewisser sagen, als in einem plastischen Werke, wie ich an anderer Stelle darzulegen hoffe, ein Reflex gerade von jener berühmten Antike her erhalten zu sein scheint, der deutlich zeigt, wie sich ein Werk des Alterthums in einem Künstlerkopfe des Trecento spiegelte.

Das letzte und wichtigste Argument, weil es auf ganz sichere Thatsachen sich gründet, liefern uns die zahlreichen in der Bilderchronik dargestellten Rüstungen. Wir brauchen hier nicht den oben erwähnten Fehlzirkel zu fürchten; denn das Waffenwesen ist durch sicher zu datierende Denkmäler, vor Allem durch Siegel und Grabsteine, der am besten fundierte Theil der Trachtengeschichte. Ausserdem ist das Ende des XIV. und der Beginn des XV. Jahrhunderts gerade auf diesem Gebiete durch einen tiefen Einschnitt getrennt. Darum ist mit aller Sicherheit zu behaupten, dass die vor Augen stehenden Rüstungen und Waffenstücke unmöglich der Zeit Giustos, der vor dem 3. Februar 1397 gestorben ist,² und überhaupt nicht mehr dem XIV. Jahrhundert angehören können. Sie tragen vielmehr ein Gepräge, das sie frühestens in die erste Hälfte des Quattrocento verweist, ungefähr in die Zeit, in der das bekannte

¹ Der Sarkophag wurde nach der 1274 erfolgten Auffindung der angeblichen Gebeine Antenors errichtet. Selvatico, Guida di Padova, p. 336.

² Dieses Datum ist sichergestellt durch eine Urkunde, die Gloria, Documenti inediti intorno a Petrarca, Padua 1878, p. 39, aus dem Codex diplomaticus des Brunacci (auf der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Padua) citiert und in der die »heredes magistri Justi pictoris« namhaft gemacht werden.

Porträt des Pippo Spano von Andrea del Castagno entstanden ist. Ich darf mich hier auf den verstorbenen Wendelin Boeheim berufen, dessen Erfahrung in diesen Dingen man nicht anzweifeln wird und der mir dies wiederholt mündlich in nachdrücklichster Weise bestätigt hat. So finden wir denn (beim Princeps Walliae, Metellus, Wilhelm von der Normandie, dem Reiter auf Venturis zweiter Tafel) die eigenthümliche italienische Schallern (Salade), eine neue Form, die erst im XV. Jahrhundert üblich zu werden begann (Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1896, S. 38). Nirgends begegnen wir dagegen mehr den für das XIV. Jahrhundert so äusserst charakteristischen kegelförmigen Beckenhauben und Gugeln, die bald nach 1400 völlig antiquiert sind und verschwinden, nirgends dem nicht minder charakteristischen, in die Taille geschnittenen, schlanken Lentner sondern vielmehr dem ausgebildeten Plattenharnisch, wie er, aus den berühmten Mailänder Werkstätten hervorgegangen, das XV. Jahrhundert beherrscht. Ebenso ist der geschiftete Brustharnisch, aus einem Stück, mit den riesigen Armkacheln und Achselstücken vor 1430 kaum möglich (Boeheim, a. a. O., S. 87). Im Taccuino tragen ihn die Reiter (auf Tafel I und II), der Prinz von Wales und Tamerlan (trotz der Jahreszahl 1395!). Das Beinzeug ist gleichfalls schon in seiner charakteristischen Ausgestaltung vorhanden. Auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts weist wohl jedenfalls das leise Nachklingen älterer Formen, wie der noch an den Lentner erinnernde Bauchschild, desgleichen der Zwickelbart bei einzelnen Figuren; aber eine antikische Rüstung, wie sie der Reiter rechts auf Venturis zweiter Tafel trägt, ist in dieser Form vor der Zeit Donatellos nicht gut denkbar.

Ich schliesse damit diese Ausführungen, die ohnehin nur deshalb so lange gerathen sind, weil es sich um einen Gegner von der Bedeutung Venturis handelte. Dass die Hypothese des römischen Gelehrten nicht aufrecht erhalten werden kann, leuchtet wohl jedem unbefangenen Beurtheiler ein. Das angebliche Skizzenbuch des Giusto ist in Wahrheit eine Compilation aus sehr verschiedenen Bestandtheilen, die neben ein paar originalen Studien zwei aus älteren Handschriften geschöpfte Cyklen enthält. Die eine von diesen ist höchst wahrscheinlich die Chronik des Besozzo selbst, die andere werden wir sogleich kennen lernen. Der Gedanke läge nicht ferne, in dem Mailänder Maler selbst, der nicht nur Freskant sondern auch Miniator gewesen ist, den Urheber zu suchen. Seine inschriftlich bezeugten Fresken in S. Giovanni a Carbonara in Neapel sind von 1432 datiert, mit seiner Lebenszeit lassen sich die oben erwähnten Eigenthümlichkeiten also gut vereinigen; auch ist der Autor des Taccuino wohl sicher ein Oberitaliener. Doch wäre das nur auf Grund einer genauen Vergleichung mit seiner Bilderchronik auszumachen. Wie dem auch sei, mit einer derartigen Annahme möchte man immerhin näher zum Ziele treffen als Venturi mit seiner historisch wie stilistisch gleich unhaltbaren Hypothese.

3.

Ich komme nun auf die wichtige und interessante Frage nach der Vorlage Giustos. Dass er nicht der Erfinder dieses gelehrten Cyklus gewesen ist, steht von vorneherein fest; ich habe schon in meiner früheren Abhandlung bemerkt, dass dessen eigenthümlichster Bestandtheil, die Tugenden mit den Vertretern der entgegengesetzten Laster, noch im XVI. Jahrhundert auf nordfranzösischem Gebiete nachzuweisen ist. Ich trage hier nach, dass er sich auch in den Druckausgaben französischer Livres d'heures des XV. Jahrhunderts findet, so in einem seltenen Pergamentdruck des Simon Vostre, von dem die ehemalige Ambrasersammlung (Inv.-Nr. 4995) ein schönes Exemplar besitzt. Bei der Zähigkeit, mit der gerade diese Gebetbücher an dem alten cyklischen Bilderbesitz bis in die volle Renaissance hinein festhalten,¹ ist das nicht weiter verwunderlich; sind sie doch die eigentliche Fortsetzung der alten schön geschriebenen und illuminierten Andachtsbücher und ihre Holzschnitte noch immer auf farbige Ausführung berechnet.

¹ Valentinelli, Libri membranacei a stampa della biblioteca Marciana di Venezia, Venedig 1870, p. 57 ff.

Ich bin jetzt in der Lage, die Quelle von Giustos Malereien ganz sicher nachzuweisen. Die herrliche, nunmehr vom Duc d'Aumale der französischen Nation vererbte Bibliothek von Chantilly bewahrt eine oberitalienische Handschrift (Nr. 1426), die sich im XVIII. Jahrhundert in der Bibliothek der Grafen Archinto zu Mailand, wo sie Argelati (Bibl. Scriptor. Mediolanens. II, 1596) bereits 1745 beschrieb, befunden hat, dann

in den Achtzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts nach England verkauft wurde und schliesslich dem fürstlichen Bibliophilen in die Hände gefallen ist.¹ Der Titel der Handschrift belehrt uns ausdrücklich über ihre Bestimmung: »Cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii, nati incliti ac illustris principis domini [Luchini] vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de virtutibus et scientiis vulgarizatis.« Es ist also ein an Bruzio Visconti, den Sohn des Luchino und Herrn von Lodi, gerichtetes Lehrgedicht, möglicherweise zwischen 1353 und 1356, als dieser in Bologna weilte, entstanden²; denn als Verfasser nennt sich ausdrücklich Bartolommeo de' Bartoli da Bologna, der im Widmungsblatt, das schon Litta in seiner Genealogie der Visconti abgebildet hat, als »compositor operis« von der »Discretio mater virtutum« und der »Docilitas mater scientiarum« geleitet, knieend dem in ritterlicher Pracht, hoch zu Ross erscheinenden Visconti präsentiert wird. Bruzio hat selbst in der Dichtkunst dilettiert; auch Bartolommeo de' Bartoli ist kein Unbekannter, er nennt sich als Schreiber in mehreren Handschriften, einer Divina Commedia in der Chigiana zu Rom, einem von 1349 datierten Officium in Kremsmünster, sowie in einem Missale von 1364 in München, das er mit dem berühmten Miniator Niccolò von Bologna zusammen gearbeitet hat.³



Fig. 15. Theologie. Aus der Handschrift in Chantilly.

(Nach einer Zeichnung).

¹ Beschrieben in dem Katalog von Chantilly, Le Cabinet des livres manuscrits, Paris 1900, II, p. 345 f. (mit Heliogravure des Titelbildes). Die beiden im Text mitgetheilten Proben sind unter Benützung von Skizzen hergestellt, die ich mir 1901 in Chantilly angefertigt habe.

² Nach den Angaben von Dorez in dem eben erwähnten Kataloge von Chantilly, a. a. O.

³ Bradley, Dictionary of miniaturists I, 97; Neuwirth im Repertorium für Kunstwissenschaft X, 396.

Ich kann mich hier über dies merkwürdige Manuscript um so kürzer fassen, als Herr Léon Dorez von der Nationalbibliothek in Paris eine vollständige Ausgabe vorbereitet, die demnächst im Verlage des Istituto Italiano d'arti grafiche zu Bergamo erscheinen wird. Das Werk des Bartoli ist ein scholastisches Lehr- und Lobgedicht, gänzlich im Stile der Zeit, seinem Geiste nach dem merkwürdigen Encomium auf Robert von Neapel, das dem Convevole von Prato zugeschrieben wird,¹ nächstverwandt. Das Ganze ist halb in Latein, halb in etwas holperigen und dialektisch gefärbten italienischen Versen abgefasst; der Eingang gibt die Absicht des Autors kund, die Töchter der Discretio und der Docilitas, nämlich die sieben Tugenden und sieben freien Künste (die natürlich alle dem Bruzio Visconti Gefolgschaft leisten), zu besin-

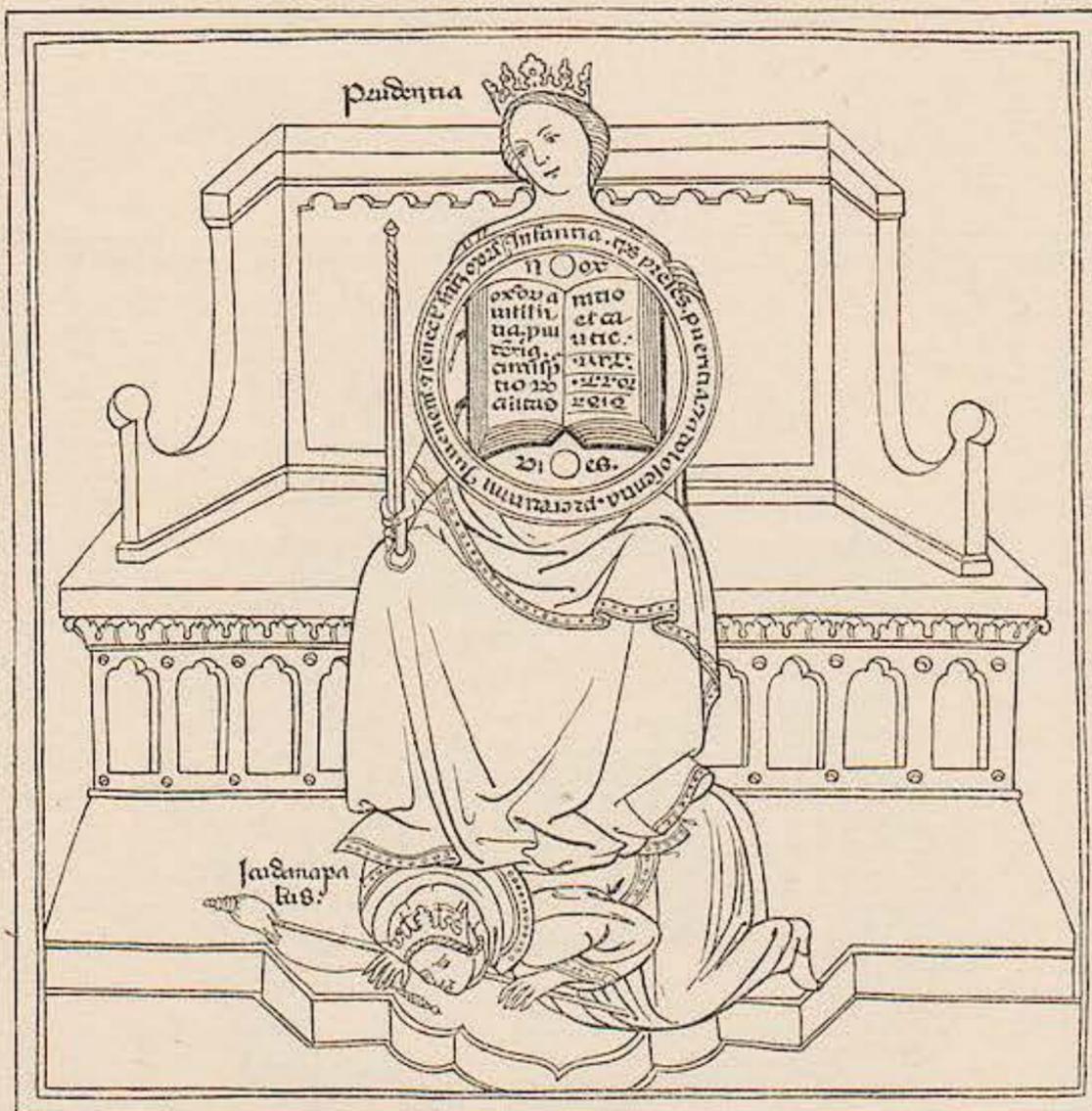


Fig. 16. Prudentia. Aus der Handschrift in Chantilly.
(Nach einer Zeichnung.)

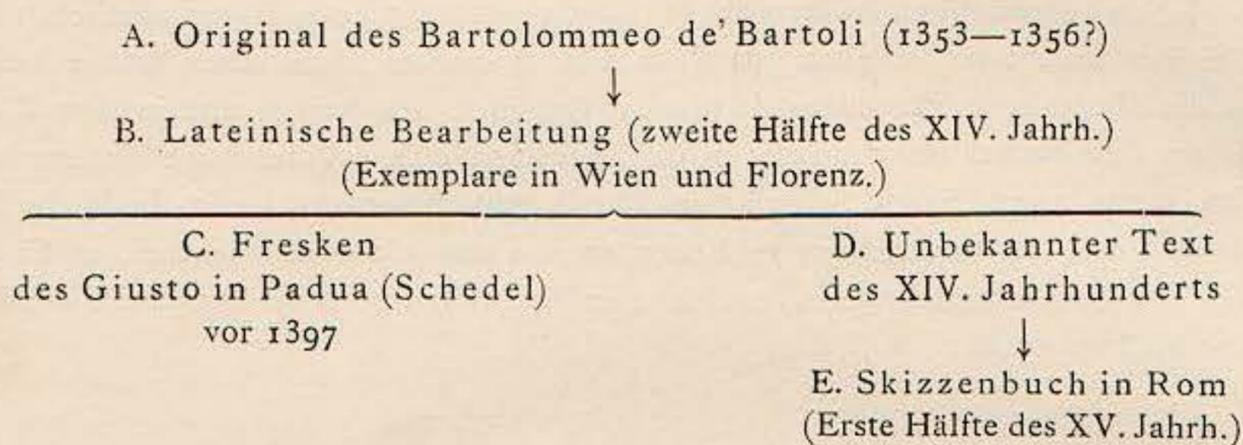
folgt die Philosophie mit den Künsten und deren Vertretern. Die Stellen aus Augustinus decken sich völlig mit den in den übrigen Handschriften citierten, sowie auch die von einer sehr geschickten Hand ausgeführten Darstellungen die älteste und genaueste Fassung aufweisen, als die eigentlichen Originalcompositionen anzusehen sind. Denn es kann schwerlich einem Zweifel unterliegen, dass wir es mit einem individuellen und selbständigen Werke des bolognesischen Schreibmeisters zu thun haben, wenn dieses auch nur eine Compilation aus altüberlieferten Bestandtheilen ist, die sich, wie wir gesehen haben, zum Theil bis in die gedruckten Gebetbücher des XVI. Jahrhunderts hinein verfolgen lassen.

Es ist von Belang, das Verhältnis dieser Urschrift zu den übrigen, abgeleiteten Fassungen zu prüfen. Da zeigt sich vor allem, dass das vermeintliche Skizzenbuch des Giusto im römischen Kupferstichcabinet mittelbar von dem Original des Bartolommeo de' Bartoli abgeleitet ist, jener Zeichner des XV. Jahrhunderts also zwei ihm vorliegende ältere Handschriften, das Lehrgedicht des Bolognesen und

zu besin-
gen; daran schliesst sich eine Anrufung des heil. Augustinus, da je ein Ausspruch, aus seinen Werken gezogen, die Rubrica des betreffenden Capitels bilden soll. Was die sechzehn folgenden Seiten, jede mit einer grossen aquarellierten Federzeichnung geschmückt, bringen, zeigt uns mit vollster Deutlichkeit, dass wir hier die Urschrift des uns schon bekannten scholastischen Cyklus vor uns haben. Die Theologie eröffnet den Reigen der Tugenden mit den niedergeworfenen Repräsentanten der Hauptlaster; ihre Darstellung (Fig. 15) ist uns besonders werth, weil sie in allen anderen Texten fehlt und bei Schedel nur ganz summarisch als »virgo tenens speculum« beschrieben ist; dann

¹ Als dessen Anhang erscheint in den Exemplaren von Wien und Florenz eben unsere Miniaturenfolge.

die Bilderchronik des Leonardo da Besozzo, contaminiert hat. Doch dürfte ihm nicht das Original des Gedichtes auf Bruzio vorgelegen haben sondern ein Text, der ausserdem schon die Verse der gleich zu erwähnenden lateinischen Bearbeitung enthielt. Das ist also ein weiterer gewichtiger Einwand gegen Venturis Hypothese. Denn aus einer Vergleichung der Texte ergibt sich, dass Giusto sich nicht an die Urschrift des Bartoli mit ihren italienischen Versen gehalten hat sondern eine spätere lateinische Bearbeitung, wie sie uns in den beiden Exemplaren von Wien und Florenz vorliegt, als Vorlage benützt und mit mancher, durch Local und sonstige Umstände bedingten Umänderung, vermutlich nicht ohne Beihilfe eines gelehrten Conventualen des Augustinerordens, auf die Wand übertragen hat. Die Filiation der Texte stellt sich demnach so dar, dass von der gemeinsamen Urschrift des Bartolommeo da Bologna einerseits durch ein vorauszusetzendes Mittelglied die Compilation des XV. Jahrhunderts im Palazzo Corsini abgeleitet ist, anderseits aber die lateinische Redaction, wie sie bisher aus den beiden Handschriften der Ambraser Bibliothek und der Magliabecchiana zum Theil bekannt ist, die unmittelbare Vorlage für die Fresken Giustos gebildet hat.



Diesem hypothetischen Stammbaum muss indessen eine Bemerkung angehängt werden. Bei der typischen Compositionsweise des Mittelalters, das, wie spätere Zeiten noch, dem Begriff des Plagiats fast unzugänglich ist, wäre es keineswegs ausgeschlossen, dass Bartoli einen älteren lateinischen Text sich zu eigen gemacht hat und dass somit sein Lehrgedicht sowie die übrigen Bearbeitungen, Giustos Fresken mit eingeschlossen, auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Diese könnte dann immerhin auf das Ambiente des Eremitenklosters S. Spirito in Florenz zurückweisen, wie ich vordem (Jahrbuch XVII, 24) vermuthet habe; hängt doch die merkwürdige Encyclopädie der Augustiner, das *Milleloquium S. Augustini des Triumphus*, geistig mit jenem Elaborat zusammen. Solange freilich nicht Weiteres beigebracht ist, haben wir keine Berechtigung, die thatsächliche, individuelle Autorschaft des Bolognesen in Zweifel zu ziehen.

Ich gebe schliesslich noch den Text der *Prudentia* aus der Handschrift von Chantilly, um an diesem Beispiel das Verhältniss der beiden Fassungen zu erläutern. Die Varianten des römischen Textes (R) sind an den Fuss der Seite gesetzt.

De *Prudentia* edidit Augustinus li. I, qui intitulatur de salutaribus documentis, quam sic diffinit li. 19 de civitate Dei:

Prudentia est virtus, cuius tota vigilantia bona discernit a malis, ut in illis appetendis istisque vitandis nullus subripiat error (völlig gleichlautend mit R).

Quest' è la donna che la nocte e 'l çorno¹
Pensa² ch' è 'l tempo passato e 'l presente
E ten volta la mente
Ver quel che de' vegnir³ per provederse,
Si che le chose⁴ averse⁵

¹ R. zorno. ² Penza. ³ deve venir. ⁴ cose. ⁵ adverse.
XXIII.

Schivar¹ c' insegna, e temperare el bene,²
 Onde a noi³ ce⁴ convene
 Vogliendo el⁵ modo suo nobel⁶ seguire
 In anci⁷ el diffinire
 Di⁸ dubij⁹ in le sentencie far seçorno;¹⁰
 Epoi¹¹ sença¹² ritorno
 Ce guida al punto,¹³ che raxon¹⁴ consente.
 Eccho vertu eccellente
 Ch' examina i¹⁵ consigli¹⁶ in vie diverse,
 Per le viste¹⁷ roverse,
 Che l' incredibel¹⁸ da ch' al ver se¹⁹ tene.
 Donqua ferma la spene
 Doven de l' intellecto in lei tegnire,
 Ch' amor ch' el nostro sire
 L' a per suo spiechio²⁰ e qui ce la²¹ pon²² prima
 E ten²³ choi pei²⁴ Sardanaphano²⁵ adima.²⁶

Das Verhältnis der einzelnen Darstellungen zu einander lässt sich in sehr lehrreicher Weise an den hier absichtlich ausgewählten Bildern der Prudentia verfolgen, jener Figur nämlich, die unter den Paduaner Fresken am besten erhalten ist. Man wird bemerken, was schon früher hervorgehoben wurde, dass die allegorische Frauengestalt nur im Originale des Bartoli und in dem Wandgemälde des Florentiners ihre Fackel sinngemässer in der Rechten hält, während die Miniaturen das Motiv sämtlich im Gegensinne copieren. Sonst ist das Detail, ganz besonders das inschriftliche Beiwerk, bis zu den Fresken hinab, fast unverändert geblieben, so dass man einen sehr lehrreichen Einblick in die Stetigkeit der Tradition innerhalb ganz verschiedener Techniken noch am Vorabende der Renaissance, ja bis in diese hinüber, erhält.

4.

Miniaturen als Vorlagen für Wandgemälde sind von der altchristlichen Zeit an bis zum Ausgange des Mittelalters nachzuweisen; nichts kann in der That für das Verhalten der Buchmalerei zu der sogenannten grossen Kunst bezeichnender sein, als dass dergleichen auch in Italien, in der Heimat der monumentalen Malerei, noch in der Zeit nach Giotto möglich gewesen ist. Den Beispielen, die ich schon in meinem Aufsatz über Giusto (Bd. XVII, S. 23) angeführt habe, möchte ich hier nur noch wenige ergänzende Worte beifügen. Bei den altchristlichen Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom hat man mit Recht eine gemalte Bibel als Vorlage vorausgesetzt (Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 233); das ist ein Seitenstück zu dem Bericht Gregors von Tours über die Ausmalung der Kirche in Clermont. Von der merkwürdigen Musterrolle in Vercelli und dem Codex Balduineus in Trier ist oben die Rede gewesen; bei dem letzten könnte allerdings auch das Verhältnis umgekehrt, die Miniaturen Reflexe von Wandgemälden sein, wie ich Aehnliches an den Grisailen der Darmstädter Petrarcahandschrift nachgewiesen zu haben glaube.²⁷ Immerhin dürfte aber der andere Fall, die Miniatur als Mittlerin und Trägerin der künstlerischen Ueberlieferung, der weitaus häufigere sein. Offenkundig ist die Abhängigkeit von einer Miniaturhandschrift in den Apokalypsebildern von Karlstein, wie dies Dvořak in einer vortrefflichen, leider an nicht leicht zugänglicher Stelle (in der czechischen historischen Zeitschrift, *Český časopis historický*, 1899, 238 f.) veröffentlichten Kritik der Publicationen Neuwirths schon ausgesprochen hat.²⁸ Die Buchvorlage blickt aus dem Charakter des Ganzen

¹ R. Schifar. ² le bone. ³ nuy. ⁴ ci. ⁵ il. ⁶ nobil. ⁷ Innanzi. ⁸ De. ⁹ dubi. ¹⁰ farse zorno. ¹¹ Epo. ¹² senza. ¹³ ponto. ¹⁴ rason. ¹⁵ li. ¹⁶ consigli. ¹⁷ iuste? ¹⁸ incredibil. ¹⁹ si. ²⁰ specchio. ²¹ cella. ²² pone. ²³ Eterne. ²⁴ colli pedi. ²⁵ Sardanaphallo. ²⁶ adyma.

²⁷ Copien nach Tafelgemälden der Prager Schule scheint ein von Neuwirth eingesehener Codex Vaticanus lat. 112 zu enthalten (Das Braunschweiger Skizzenbuch, Prag 1897, S. 9). Auch die merkwürdige Bilderfolge in einem Codex des Böhmischen Museums in Prag (F. 13, aus dem XV. Jahrhundert, aber in späterer Zeit fast gänzlich übermalt), auf die mich Max Dvořak freundlichst aufmerksam macht, enthält offenbar Copien nach Tafelbildern.

²⁸ Jetzt auch in seinem Aufsätze über die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, S. 99.

mit seinen Inschriftstreifen und Spruchbändern unverkennbar hervor. Solche Benützung illuminierter Handschriften als Malerbücher ist nicht allein auf das Gebiet der Wandmalerei beschränkt; ein sehr lehrreiches Beispiel bietet die merkwürdige Entstehungsgeschichte der berühmten Tapiserie d'Angers, die Nicolas Bataille bekanntlich für Ludwig von Anjou ausgeführt hat. Wüssten wir es aber nicht aus einer Notiz Jean Blanchets von 1380 im Bibliothekskataloge Karls V. (*Le roy l'a baillée à M^{gr} d'Anjou pour faire son beau tappis*), so würden wir kaum auf den Gedanken gerathen, dass eine Miniaturhandschrift aus viel älterer Zeit, die aus dem XIII. Jahrhundert stammende und noch in der Nationalbibliothek (ms. fonds français 403) erhaltene französische Uebersetzung der Apokalypse, als Exemplum gedient hat; denn Johann von Brügge, der Hofmaler Karls V., welchem die Ausführung des Cartons, der »*pourtraitures et patrons*«, oblag, hat diese völlig in den Stil seiner Zeit übersetzt. Immerhin zeigt sich hier wieder in sehr nachdrücklicher Weise, wie die alten Schemata in stetiger Abwandlung sich fortpflanzen.¹

Sowie das gedruckte Holzschnittbuch die Bilderhandschrift ablöste, so hat es auch auf diesem Gebiete deren Rolle weitergespielt. Es ist bekannt, dass schon Lessing auf die Beziehungen zwischen den Glasgemälden im Kreuzgange von Hirsau und der xylographischen Armenbibel aufmerksam geworden ist; wir wissen heute allerdings, dass das Verhältnis ein anderes war, als er es sich dachte, und dass die Holzschnitte dem Glasmaler als Vorlage gedient haben. Laib und Schwarz sind dadurch zu ihrer einseitigen und in dieser Form nicht aufrecht zu haltenden Behauptung verführt worden, dass die alten Tafeldrucke Malerbücher gewesen seien. Dass darin immerhin ein Körnlein Wahrheit steckt, zeigt die schöne Entdeckung, die der um die Localgeschichte von Hirsau sehr verdiente Rector Weizsäcker in Calw neuerdings gemacht hat. Es ist ihm gelungen, den Nachweis zu erbringen, dass auch der 1492 ausgeführte Bilderschmuck im Winterrefectorium dieses Klosters (aus einer anonymen Beschreibung des XVII. Jahrhunderts bekannt) von einem heute sehr selten gewordenen Blockbuche, dem *Exercitium super Paternoster* des belgischen Augustiners Heinrich van den Bogaerde († 1469), abhängig ist.² Angesichts der bedeutenden Rolle, die gerade die Klöster in der Geschichte dieses Kunstzweiges innehaben, wird uns das verständlich genug erscheinen; bei der Besprechung des Defensoriums ist davon des weiteren die Rede gewesen. Desgleichen folgte man bei der Ausmalung der Loggia von Mariasaal auf dem Zollfelde in Kärnten einer Druckausgabe der *Biblia Pauperum*, so genau, dass sogar deren Fehler in den Inschriften wiederkehren.³

Bis an die Schwelle von Renaissance und Reformation, die das geistige Leben Europas in seinen Grundvesten erschüttern und verändern, hat also, wenigstens im Norden, das alte Verhältnis zwischen Buchgewerbe und grosser Kunst fast unverändert weiterbestanden. Ist es doch kein Zufall, dass die Miniatur, vor allem die französisch-niederländische, im Norden noch das ganze XV. Jahrhundert hindurch ein sehr wichtiges Capitel der Kunstgeschichte bleibt und auch darin mittelalterliche Traditionen fortsetzt, während sie in Italien neben der monumentalen Wand- und Tafelmalerei als ein Zweig höfischen Luxusgewerbes weiterlebt, der trotz aller Schönheit und Zierlichkeit kaum mehr von grösserer Bedeutung für die Erkenntnis der Kunstentwicklung ist. Und nicht viel anders steht es mit den graphischen Künsten, die sich unmittelbar der Miniatur anschliessen; im Norden Träger und Verbreiter bedeutender, neuer Gedanken, sind sie in Italien allezeit ein *hors d'œuvre* gewesen und secundär, unselbständig, blieben sie im Grunde auch dann, als sie durch Marc Anton und seine Nachfolger den Aufgaben der Reproduction dienstbar gemacht wurden.

Die Beziehungen zwischen Miniatur und grosser Kunst sind von nicht geringem historischen Interesse. Die Rolle der leicht beweglichen Miniaturhandschriften und zuletzt der Tafeldrucke als Träger und Vermittler künstlerischer Ueberlieferung ist sehr wohl geeignet, die Festigkeit der Tradition

¹ Vgl. Giry im Art 1876, Tome IV, p. 301. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France*, p. 13.

² Weizsäcker, Ein wiedergefundener Gemäldecyklus im Winterrefectorium des Klosters Hirsau, im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, herausgegeben von Merz, Stuttgart 1900, Nr. 4 und 5; Derselbe, *Neue Hirsauer Studien*, in den *Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte*, neue Folge, IX (1900), S. 215 ff.

³ A. Schnerich in der »*Carinthia*« I (1893), S. 46 ff.

bis ins späte Mittelalter in vielem Betracht zu erklären; das Simile, die gemalte Predigt, hatte in den Klöstern noch lange eine feste Stütze, auch als um diese alten Horte und Schulen der Kunst, die deren Kindheit behütet und gegängelt hatten, ein neues weltliches Kunstleben mit individueller Anschauung und Arbeitsweise entstanden war, das freilich noch lange die Erinnerung an seine mönchische Jugend-erziehung nicht verleugnen konnte und wollte.¹

¹ Die vorausgehende Abhandlung war schon im Druck vollendet, als ich durch eine Notiz im jüngsten Heft der römischen »Arte« (fasc. IX—X, 1902) erfuhr, dass Venturi in dem soeben ausgegebenen V. Bande der Gallerie nazionale Italiana das angebliche Skizzenbuch des Giusto nochmals, und zwar diesmal vollständig, publiciert hat. Ich möchte dabei wenigstens nachträglich darauf verweisen; aus jener kurzen Nachricht geht hervor, dass Venturi inzwischen mit der Handschrift von Chantilly bekannt gemacht wurde, ohne dass er jedoch seine frühere Ansicht verlassen zu haben scheint.

